

# 侯俊明《戰慄之箋》中的假面藝術<sup>1</sup>

盛鎧

The Art of Masquerade in Chun-Ming Hou's "The Letters of Tremor" / Sheng, Kai

## 摘要

《戰慄之箋》是侯俊明寫給朋友蒐藏家陳緯一的信件，自 2006 年 11 月 7 日至 2007 年 12 月 15 日，共計 304 則，均寫在其版畫《枕邊記》的試印畫紙上。2009 年侯俊明於嘉義市文化局的個展，曾展出部份信文。在信文中，侯俊明除談到他創作時的思考與他的日常生活，也不時回顧他過往的藝術歷程，陳述他所謂從「癱瘓」到「復活」的經歷。其敘述雖看似為直陳的自我表白，但當中的自我反思卻潛藏多重層面的對話，因而其中面對艱辛創作過程的「戰慄」藝術家，或可視為一種「假面」，從而揭示主體內在的多面性。且《戰慄之箋》中的書寫策略，以及在試印版畫上覆寫的視覺表現形式，都具有其藝術表達上的考量。解析侯俊明透過看似現身說法的生命書寫所構築的面具之下，所呈現的多重自我以及內在的對話性，或許更能有助於我們掌握侯俊明的獨特藝術構思，以及他內在一貫的創作軌跡與美學觀。

**關鍵字：**侯俊明、《戰慄之箋》、生命書寫、自畫像、自我反思

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

---

<sup>1</sup> 本文為國科會補助專題研究計畫「侯俊明作品中的假面藝術與神話系譜(I)」(計畫編號：NSC100-2410-H-239-010，主持人：盛鎧)之部份研究成果，初稿曾以〈從手稿到藝術品：侯俊明《戰慄之箋》中的反思與對話〉為題，發表於「文本，手稿，數位文獻」國際學術研討會(國立中央大學、國立台灣文學館，2010年9月24至25日)。承蒙《臺灣美術季刊》匿名審查委員悉心提供精闢意見與指正，在此謹表感謝之意。

## 一、概述與問題

2009 年侯俊明於嘉義市文化局發表一場名為「侯俊明的復活宣言」的展覽，除了以編年的方式展示部份代表性舊作，其新作《戰慄之箋》亦於此展出<sup>2</sup>。《戰慄之箋》是一組很特別的作品，甚至在某種意義上挑戰了我們對藝術品的定義。所謂《戰慄之箋》其實是一系列侯俊明寫給蒐藏家陳緯一的書信，自 2006 年 11 月 7 日至 2007 年 12 月 15 日止，共計 304 則，寫在 167 張紙上，寄送 154 封。這些書信並非寫在一般的信紙上，而是書寫於侯俊明自己的版畫《枕邊記》（原畫有圖有文）的試印畫紙上。這些原本要作廢的版畫，經裁切過後被用來書寫，且單張紙面上經常不僅寫一則（如圖 1 就單張寫了兩則，且書寫方向不同），所以一封信函中常有多則書信（圖 2 為單張信紙重新拼組後之樣貌），但也偶有一則寫了兩張。侯俊明將這批在試印版畫上面寫字的信件展出，且名之為《戰慄之箋》，自然不是將其視為單純的手稿，就像所謂「藝術家文物」一般展示，亦非當成尋常的私人物件而成為裝置藝術的現成物（ready-made）材料，而是把這些書信總體當作藝術品展覽。然而，《戰慄之箋》能成為藝術品的條件究竟為何？其藝術性到底何在？且我們若進一步細究，其中涉及的問題遠不只如此。

《戰慄之箋》雖是侯俊明寫給陳緯一的書信，收信人陳緯一卻從未提筆回信給侯俊明，儘管期間兩人一直保持電話聯繫，因此這些書信又有點像是侯俊明單向的自我書寫。說是「自我書寫」，不僅因為收信者未正式回覆，也因信件內容多半圍繞著侯俊明自身的生活、創作與雜感，因而又有點像是他的日記。不過，從文風來看，書寫的口吻還是保有書信的對話性，像是對著可信任的親近友人訴說著自己身體的不適、精神上的壓力、生活瑣事、藝術圈的見聞和感想，以及創作時的猶豫與思考等等，而非純粹的獨白。那麼，侯俊明為何要寫這些書信？而且即使明知對方不會覆信，卻仍持續寫作相當時日？寫完之後，他發表這批帶有私密性質的私人信件的用意究竟何在？他視這些書寫為一種「藝術」嗎？他在這些書信中有多「坦白」？或者說，信裡的藝術家侯俊明，其形象到底如何？再者，他選用作廢的試印版畫圖紙來書寫，有何用意？如此覆寫的呈現形式，具有何種美學意涵？此外，《戰慄之箋》在侯俊明的創作歷程中，到底有何意義與特殊性？作為整體的《戰慄之箋》，其構思與構成對我們理解侯俊明的藝術創作有何幫助？

《戰慄之箋》當中許多書信，侯俊明都有提及自己當下創作中的作品，從創

---

<sup>2</sup> 其後並出版展覽畫集《侯俊明的復活宣言》（嘉義市，嘉義市政府文化局，2009 年），收錄展出作品，且節錄數則信文。不過，《戰慄之箋》並未全數展出，故畫集裡的書信僅佔部份。

作發生學的角度來看，這些具體內容當然有助於我們理解他的思考。除此之外，有時他也會在信中對當前藝術界的流行風尚提出一些看法，甚至評論某些藝術家的作品，這些意見自然有其主觀性，但也能側面理解侯俊明的藝術觀，以及一個前衛藝術家如何看待當代的藝術生態環境，從而尋求自己的立足點。是以這些信箋對我們認識侯俊明的藝術，乃至台灣當代藝術界的狀況，自有相當高的參考價值。再者，侯俊明將這些原本具有一定私密性的信件，命名為《戰慄之箋》並於「復活宣言」的名下展出，而且還規劃將來出版的情形下，想必侯俊明要說的不僅僅止於信中的內文而已。透過作為藝術品的《戰慄之箋》，他應該還有些話要對我們這些觀眾訴說。《戰慄之箋》不只是藝術家的自我反思，也同時是藝術家與朋友們（收信的友人以及對他的藝術有興趣的觀眾）的對話。而且，透過信中的反思與對話，《戰慄之箋》也呈現了一位身處「戰場」（他把進工作室比喻為上戰場作戰）的藝術家，和意圖於生活中扮演好丈夫與好父親角色的侯俊明，他的困境、他的沉思、他的「戰慄」，以及他的振作與「復活」。透過此種書寫策略與特殊的覆寫形式所呈現的藝術家形象，亦可視為侯俊明戴上「假面」的展演<sup>3</sup>。當然，在此並非意指侯俊明的《戰慄之箋》是向壁虛構或刻意假造，或有意隱瞞某些實情，而是說其中訴說之以藝術創作為中心主題，衍生之種種感觸，皆可由戰慄至復活之軸線，予以串連而具有敘事性。是以信中所說雖有所本，但此藝術家形象卻也未必能完全等同於現實生活中的侯俊明，毋寧可視為侯俊明有意讓人看到的一面，故本文以「假面」的譬喻稱之。對於這種既暴露自身卻又尋求掩蓋、既誠實道出卻又帶有一定虛構性的創作方式，我們亦只能從文學批評的術語中借用「假面文學」一詞，以「假面藝術」來比喻侯俊明的創作方式。所謂「假面文學」是指作者以掩飾手法出版的文學作品。如冒名寫作、偽托年代、把原創作品冒充成翻譯作品或口傳文學，乃至虛構實際上不存在的作者身分等方式所創作之文學<sup>4</sup>。俄國文學家普希金（Aleksandr Pushkin）即曾以虛構作者的名義發表過此種假面文學作品。儘管我們清楚知道《戰慄之箋》確實是侯俊明原創，且未假託

<sup>3</sup> 侯俊明自己即曾說過：「我覺得我的創作在台灣文化氛圍裡面，比較特別的部分是，我自我的暴露特別重。可是我有個感受是，無論我多麼坦露，能被我暴露的也僅是生命全相裡的局部、片段。所以我不會把這東西等同於我。……因為一個真正的、完整的我，其實還遠遠地躲在更深的內在，是不被看見的，被保護起來的。……像我在創作的時候，都署名六腳侯氏，其實這個六腳侯氏也給我個特許，特許我自己六腳侯氏的名下可以離經叛道，可以為所欲為。其實這又與戴上面具，讓自己變成另一種身份（分）解放自己，有相同的道理。」見〈關於侯俊明新作《蓄絲鞭》三鞭會談〉，「六腳侯氏·侯俊明」網站（由侯俊明工作室架設）：<http://legendhou.tw/2007/frame1.htm>（2010年2月27日瀏覽）。按，著重標示為引用時所加。

<sup>4</sup> 參見德米特里耶夫，《假面文學作品》，瀋陽，遼寧教育，2005年。

他人名義發表，但其中藝術家形象的塑造及總體的表現形式卻多少可視為具有戴上「假面」的表演風格。

甚且，如果把《戰慄之箋》當作一本書信體的藝術家小說（Künstlerroman），從戰慄到復活，或許可說是當中最顯眼的敘事主軸，而且是藝術家現身說法的自傳書寫。但是，與此同時，這部藝術家小說本身亦是一件藝術品，是藝術家用他廢棄的舊作覆寫上親筆文書而成的「手稿」所構築成的特殊藝術品。因此，我們又不能單純僅從文學的角度閱讀這批書信，我們還得「看」它，甚至得從手稿的圖樣中想像一位藝術家在戰慄的情狀下費力寫作的樣子，從而彷彿親眼見證他袒露內在，娓娓訴說自身的故事……。一旦這個想像的畫面在我們心中成形，《戰慄之箋》就不只是一堆零散的書箋了，而是一張「畫」了，一張侯俊明畫給我們看的「自畫像」了；亦即，是侯俊明用舊圖加新文的書信手稿，以「假面藝術」所畫出的自畫像。不過，不同於藝術史上其他的經典自畫像，這幅侯俊明的「自畫像」不僅再現出主體的形象，亦呈現出生活於多重社會網絡中主體的角色，及其內在的多面性。

《戰慄之箋》當中侯俊明不僅戴上「戰慄」藝術家的面具，在紙上上演一齣一位戰戰兢兢的藝術家如何致力創作的戲劇，從後設的角度來看，這齣戲其實亦構築了一種關於藝術家的神話，即那種認為藝術家雖為凡人之身，但透過內省反思與坦示的表白後，即可揭示人性的普遍真實性之浪漫主義式的信念。當然，侯俊明的用意並不在複製或傳頌此種藝術家神話，而是以假面藝術的方式加以再現，甚至使之誇張化，從而讓神話為人所意識甚或開始有所質疑，由此產生內在的顛覆性。進一步而言，侯俊明的假面藝術所要解構的，不僅是所謂的藝術家神話，而更指向那種強調內在本真性，認為每個人都有完整一致的自我人格的主體神話。就此而言，《戰慄之箋》不只是侯俊明的自我反思，亦包含他對現代主體意識的後設反思。以下，且讓我們看看《戰慄之箋》裡的藝術家如何在戰慄中寫下他的書箋，從而邁向「復活」之路。

## 二、戰慄的藝術家

這批書信為何名為《戰慄之箋》？侯俊明的回答是：「進行創作就好像在打戰。進工作室就像上戰場，戰戰兢兢的，所以我將這批書信命名為《戰慄之箋》。」

<sup>5</sup> 寫於 2006 年 12 月 22 日凌晨 2：30 的書信中，侯俊明說道：「寫信給你是我這

---

<sup>5</sup> 據 2010 年 2 月 8 日筆者與侯俊明的訪談。

陣子安定自己心緒的有效方式。抱怨東抱怨西，希望陳兄不要有壓力。就當作這是我必須要有的日常生活儀式。……（中略）現在，就是以寫信給你來讓我自己安住在創作裡。」<sup>6</sup> 換言之，寫作書信對侯俊明來說，就像是一種「日常生活儀式」，以此克服焦慮感從而進入創作情境。克服創作焦慮，相信應是所有藝術家都須面對的問題，但是對侯俊明來說，他的壓力要來得格外大一點，因為他已非未成名的剛出道藝術家。當 1993 年他發表《搜神記》廣受矚目，以及 1995 年他獲選代表台灣參加威尼斯雙年展（La Biennale di Venezia）之後，他在藝術界的名聲已告初步確立，因此他發表的新作勢必被期許有更創新且更佳的表现。這種壓力既是外在的同時也是內在的：

每一天，醒來都有一種驚恐感。

不曉得陳水扁怎麼過日子，每一天都有人直呼其名，或是善意的規勸，或是兇惡的給予醜化。他怎能睡得安穩？

不曉得王建民怎麼過日子，大家眼睜睜的看他投出每一顆球。每一顆球都影響了千萬人的利益。他的手怎不會發抖？

這是個絕佳的機會，讓我去體驗，貨真價值的「心安理得」、「自由自在」是什麼。（2007.8.30）（圖 3）

當一位藝術家進入工作室時，他雖然可能可以得以獨處，可是內在的心裡還是會想著別人的目光，在意經紀人、畫廊或美術館的人怎麼看他的作品，在意評論者怎麼寫，在意蒐藏家會不會喜歡，在意……。「他怎能睡得安穩？」、「他的手怎不會發抖？」所以他當然會有焦慮感。而且，自從 1998 年離婚後，侯俊明在生活上和創作上都面臨困境，他甚至自言為陷入「癱瘓」的狀態（2006.1.19 信中語），其間他雖畫了很多曼陀羅式的隨筆畫，並將這段時間的圖畫與寫給前妻的書信彙輯成《36 歲求愛遺書》（2002）一書，也曾舉辦個展「以腹行走」，但展出作品並未售出且未獲預期迴響，讓他更感挫折，甚至有放棄創作的念頭<sup>7</sup>。不過，他仍然持續創作。之後，2005 年結識著名餐廳「伍角船板」出資者陳緯一，對侯俊明來說可謂人生的轉捩點。陳緯一不僅購藏他的作品、資助他，還不

<sup>6</sup> 《侯俊明的復活宣言》畫集當中僅選錄《戰慄之箋》部份信文，將來應會正式全數出版。此處及後文所引用之作品與文稿，皆由侯俊明所提供。筆者在此也要向侯俊明對研究上的協助致謝。

<sup>7</sup> 如 2006 年 12 月 30 日的信中，侯俊明即寫到：「當年我獲選參加威尼斯雙年展時，我並沒有特別高興。因為我知道我的背後並沒有一個強而有力的支持系統在幫助我。而當前妻離開後，我就更陷入無助之中。完全無法再運作。我安慰自己說，夠了夠了，曾經全心全力投入創作，曾經做過許多瘋狂的創作，也很幸運的被肯定過了。應該放下要繼續創作的執著，因為那只會造成自己和伴侶的不幸。我接下來應該好好的去讓自己有照顧自己、照顧別人的能力。」2007 年 10 月 3 日信裡亦言：「（2000 年《以腹行走》展後）我決定走入家庭，全心做一個能與小孩互動的父親，讓創作變成一種生活雅事，可有可無。」

斷鼓勵他。2007年，陳緯一將侯俊明的作品送交香港蘇富比拍賣會，《極樂圖懺》春拍以高於底價12倍的金額賣出，秋拍《搜神記》更以264萬港幣（約1100萬新台幣）的高價售出，創下台灣當代藝術家售價紀錄，自此侯俊明可說已從「癱瘓」的谷底走出，再創事業更高峰。侯俊明自己甚至形容為「出運」：

「出運」之後，我比較有動力面對瑣事。可以自己去採買、匯款。也可以去郵局、去便利商店。

生命的改變，或有其「必然」，但總是奇妙、神秘的。正如，春天，樹枝吐嫩芽是植物生命週期之「必然」。但每次目睹，也總覺不可思議、神奇。

（2007.4.30 午 10：30）<sup>8</sup>

但是，「出運」之後的侯俊明，並未更輕鬆，反而覺得壓力更大：

可惜，沒有人問我，快不快樂。不然我的回答肯定讓人覺得……。

本來，我就不容易快樂了。現在是更難快樂了。肩頭的擔子愈來愈重。現在要承擔的，遠超過我對我自己的期許。（2007.6.30）

對於這段人生起伏的經歷，侯俊明的回顧與歸結是：

形勢大好。

二十年前，我第一次出國。二姊帶我去紐約。莊喆帶我去逛了很長的博物館、美術館、畫廊，除了看到了歷史上的經典作品、當代作品，也看到了自己創作上的可能性，自己所能發揮的長項是什麼，也看到了自己將會很紅。

果然，在我三十歲的時候，成為台灣藝術雜誌最年輕的封面藝術家，並且參展了威尼斯雙年展。創造了我自己創作生涯的第一個高峰。

「人不輕狂，枉少年」、「英雄出少年」，在九〇年代的藝術生態，我算「成名得早」的，但有些人一路打壓我，到現在還能聽到他們向人講我壞話，這多少造成我難有更大發展的阻力。

四十歲，走過失婚，我以為我又將創造二個高峰，因為我很難得的完成了

---

<sup>8</sup> 在更早的一則信文中，侯俊明亦曾提及其「出運」後的心境變化：「今日太太與丈母娘在苑裡看了一些房子。最後太太想買大樓裡的公寓。打動她的是價格便宜，才兩佰萬，房子雖小而老舊，但經濟實用。雖然她打算兩三年後就要搬回台北，但在苑裡這兩年她不想再住租的房子。她想馬上就訂下這公寓，但我表示還不用這麼急。後來又去看了一間三樓透天厝。我覺得位置很好，很安靜，很方便，格局亦大，我說若真要在苑裡買房子，就把這間談下來。我太太卻說她不喜歡這房子，我問為什麼，結果是她覺得要買這間要花很多錢。/ 我說：不用考慮錢的部分，只要考慮這房子本身的條件夠不夠好，合不合小孩的使用。/ 我想這是我這輩子第一次用這種角度，用這種語言表達我的看法。我想這對我太太一定是個大震撼。因為當我自己聽到我自己這麼講時，我自己也很震撼。」（2006.11.13 凌晨 6:00）

〈以腹行走〉、〈曼陀羅日誌〉等大型的創作。

我以為這批塗鴉的作品將讓我成為新時代、憂鬱症時代的代表藝術家。但意外地，根本沒有人理我。我決定走入家庭，全心做一個能與小孩互動的父親，讓創作變成一種生活雅事，可有可無。

但陳兄的出現，改變了這一切。我創作生涯的第二次高峰，在我措手不及之中來到。快速而劇烈，就像中國的崛起，讓人目瞪口呆。

待會就要去新加坡、香港看博覽會、拍賣會。相信是形勢大好。(2007.10.3)

(圖4)

但是，站在「第二次高峰」的侯俊明的確就「形勢大好」嗎？先前提到過的「肩頭的擔子」真的能就此解除嗎？寫完這封信過後幾天，心頭的烏雲又浮現：

今年秋天，我活在驚恐之中。不管好意或惡意，所有的人都向我提出諍言、警告。好像我的人生正走在毀滅的道路上。(2007.10.20)

如何能免於恐懼呢？

我五十歲的自畫像會是一幅千指所指的景像嗎？

一九九五年，當我獲選進入威尼斯雙年展時，我的喜悅不多。我知道，我兩腳是踩空的。我在台灣沒有支持網，沒有後盾。

我有機會，可是我沒有實力。

現在，我又有機會了，機會兩度來敲門，然後呢？

我沒有把自己培養成一個企業家，我不會用人，不會社交，不會管理。如果陳兄不能有更多的涉入，機會來了，將又走了。

有誰能幫我忙呢？我的口語溝通能力很差。如果我的經理人很強勢，我會無法表達我的意見，我不是那種會堅持己見的人，所以當別人替我執行工作，卻不能符合我的需求時，我的內在會十分的痛苦，而任事情朝著自己不樂見的方向發展。

我能仰望什麼人來幫助我呢？要把台中工作室撤掉，苑裡會有大地震。昨天找了一天的房子，今天、明天……要繼續找適合當版畫工作室的房子。

很討厭，但要承擔住。(2007.10.22 清晨 6:00)

可見壓力依然存在。面對要下筆的畫紙，固然戰戰兢兢；面對第二次高峰，更是戒慎恐懼與「戰慄」，甚至在信中寫下埋怨與喪氣的話：

我已經承擔太多太多創作之外的工作與壓力了。剛剛在整理帳單，突然有一種做不下去的悲傷感受。常常會有「好心」「愛我的」人來對我下指導

棋。這些至親好友用很嚴厲、強烈的字眼埋怨著，表達不滿。還有許許多多的「貴人」！

我不敢說我是有求必應，但如果這些貴人，工作上有往來的人說我虧欠他們，要跟我要人情，覺得我付出得不夠，我真想去殺了他們。

如果我需要更小心的去伺候周遭人的情緒與感受，我才能成功，那我寧可失去這些人的支持與幫助，而讓自己孤伶伶的回到貧與病。(2007.11.8 清晨)

甚至還有更戲劇性的：

目前的處境，讓我回想起我大學畢業前後我的生命也正處在一個鉅大的變動期。當時我最常聽到的警告是「你會下地獄」。

的確，我正站在地獄的入口，我正走向地獄。同學、老師排斥我，對我做人身攻擊。各種難聽的話蜂湧而上。我對我自己也感到很困惑。我怎麼會變得這麼不乖而被眾人唾棄？我怎麼會把自己搞到這般困境？我走錯路了嗎？那時我適逢當兵、退伍，失去愛情、沒有經濟來源，沒有未來。

而今，二十年過去了，我從地獄走出來了嗎？我似乎是走入了更深、更恐怖的地獄。這個地獄來自別人更嚴厲的批評、指責。除了像「你會死得很慘」這類的「恐嚇」之外，今天我接收到了更迫切、更直接的恐嚇。

十多年前一位前輩，宛如藝壇大哥級的前輩買斷了 1/2 的狗男女系列。今天他用很冷的語氣，反覆的說著類似「你看著辦」的話，說我少給了他一套作品。十多年前交的貨，卻到現在來追討！我害怕得手一直發抖。

晴天霹靂，他說「你看要怎麼處理才不會影響到你的事業發展？」當年說是要幫助我的大哥級人物，現在卻以恐嚇相向！我立刻去找十幾年前的買賣記錄，**很幸運**的找到了資料，證明我沒有少給作品。可是到現在，我的手還在抖。恐怖！（2007.11.9）（按：**很幸運**三字的框線為原文所有）（圖

5）

儘管此事僅是偶發，但站在「事業高峰」的侯俊明，仍無可迴避地得要應付這種恐嚇事件，因此心境上難免會「戰慄」——此處更不只是比喻性的心理戰慄，連身體都在發抖、戰慄。

### 三、尋求對話的藝術家

今年我的生命起了一個「劇變」，在金錢上從極窮到極富。資金充裕，在



創作上可有更大的發展空間。

另一方面，更重要的是，這個劇變也讓我的生命歷程走入一個全新的角色。在米朵、米夏出生之後，我順理成章的在家庭中成為一名「父親」。雖不稱職，卻也結結實實的因為這個身分的來到而自我改造，以及被迫改造。

而今年歷經了香港蘇富比的春拍、秋拍之後，我更名符其實的在社會位階上成為一名「父親」——掌握資源、分配資源，管理一個團隊，照顧底下的人。提供資源，提供機會，讓周遭的人得以獲得更好的生活。(2007.10.12 凌晨 0:30) (圖 6 左上)

站在「第二次高峰」的藝術家侯俊明，「出運」之後雖「形勢大好」，不過一旦進入工作室面對起手的創作，仍戰戰兢兢，而有戰慄的心情。甚且，他對自己還有更高的期許，要在家庭中扮演好父親的角色，同時還要組織管理好一個團隊，幫助他進行創作。儘管事實上他對自己作為團隊「父親」的角色並不滿意，三個月前才埋怨過自己不是一個稱職的管理者：

我不希望我成為一個管理者，要我去監管別人的工作成效，要去檢查別人是否合格，是否有按照約定行事，是否有混水摸魚，是否有偷工減料……這讓我很緊張、很痛苦。

我不希望我自己變成一個斤斤計較的人，愛找麻煩，老是在嫌、在批評。我不願意把能量耗在這上面，我幾乎不敢去台中工作室，因為每次去都沒有看到有人來工作，可是他們卻跟我說，每天都有排班工作。他們說要多少錢，我就給多少錢，而不敢去檢核。

我想，我如果全力投入，我或許可以成為一個好老闆，但，我不想做老闆！可是我卻被迫要成為一個老闆，一個管理者。管理不好，我自己卻又十分懊惱。我希望我的精神是放在創作上的。光是創作本身就要承受很多壓力了。想到要面對藝評家、收藏家、媒體總總（種種）不客氣的批評，甚至流言中傷，會讓我緊張得手發抖。(2007.7.2 清晨 7:00) (圖 7)

然而，不管侯俊明自己願不願意，他都得要成為一個「老闆」、一個「管理者」，甚至當一個「操縱者」——不知是否有意，這張信紙他選用的圖稿原先上面就寫著「操縱者」。這偶然的「對位」或許亦為一種潛意識的流露。不論如何，這番「出運」的具體轉折點是由於拍賣會的創高價，因此他變得對「掌握資源」、對市場動向（不僅是藝術界的氛圍）格外敏感。他甚至為自己這種在意市場行情（尤

其是對他自己作品的拍賣結果)的心理作辯護，認為藝術家根本不需「假清高」：

有一說「你不理財，財也不會理你」，是不是也可以這麼說「你不理市場，市場也不會理你」、「你不理選民，選民也不會理你」。要當一個政治人物就要理選民。即使是一位政治評論家，他要上電視節目，他也要理會他的選民——手拿遙控器的選民。

一直反覆聽到有一種說法，「藝術家只管創作就好了」，而我也一直無法了解什麼叫只管（專心）創作就好了。

王建民可以不管政治，但王建民必須知道他投出去的球是投給什麼人在打的。創作就是在投球，而且是把球投向世界。(2007.10.13 個展開幕)

含糞（憤）工作，原本希望可以把一組版畫轉寫完成再收工，但體力與耐力不足，就此打住，明天請早。

不過我想，我是不是入錯行了。我一直無法明白為什麼大家會要求職業藝術家反商、拒商。

我以賣畫維生，但我卻不能在乎，不能投入市場！

一個職棒選手可以不在乎輸贏嗎？那是他的職責，他的人生。

我能不在乎業界、收藏界對我的評斷，而自我滿足的說我就是做我自己喜歡做的事？這對我來講，是假清高。但我如果不是這麼高尚的人，我是不是就不配做藝術家了？

我如何能不假清高而又能不被封殺掉？(2007.10.15 凌晨 2:00)

換言之，《戰慄之箋》裡的侯俊明並不情願當個表面「高尚清高」的藝術家，但實質上卻是個「被操縱者」，他要成為藝術市場的「操縱者」，或者說，一個「主導者」：

任何一個在世的藝術家，當他重要的作品要參賽、要拍賣，而他「真的」不在乎時，那他一定是「病了」！喪失了現實感。喪失了快樂與悲傷的本能。

所以我還是會走一趟香港去那個場子看看我的〈搜神記〉。

如果他人因此又說我在操縱市場那就高估了藝術家的能力。但若因為我關心自己的市場就要被攻擊，那所有出現在自己個展上的藝術家，都應該被制止不要和收藏家交談不該和媒體推銷自己。所有的藝術家都在第一市場操作時被要求要配合文宣、配合開幕、配合收藏家的邀約。

為什麼到了第二市場，藝術家就得躲起來？（2007.10.29）

如何能夠不被業界的小丑所攻擊？如果攻擊是免不了的，又如何能化掉其破壞力？

我真的想不透畫廊業界、收藏家，明明是在投資、做生意，卻要求藝術家不能走進市場。要求藝術家保持無知、無慾。

年輕的時候，窮困。每當有人稱讚我有創造力的時候，我都會覺得悲哀。並且覺得那是諷刺、虛假的話。

因為我覺得我如果不能為自己創造財富，我就不配稱得上是有創造力的。藝術家是一個超級投手。是投球的人，不是捕手，更不是外野手。不是在那邊等球接球的人。

藝術家當然不能被市場所影響，因為藝術家是市場的創造者、藝術家是市場的主導者。

被市場牽制的、追著市場跑的，當然就不配當個藝術家。藝術家絕對懂得市場，必須懂市場，否則他根本不能說是藝術家——當代藝術家。

（2007.10.17 清晨）

據「侯俊明的復活宣言」的策展人鄭惠文的看法，在《戰慄之箋》裡的侯俊明「最初顯然想以旁觀的角度看待市場」，「因此前期的書寫中多是對自己創作、對當代藝術的思考，書寫中的他是一個對藝術全然投入的創作者，這也是他此刻的自我形象」，其後則顯示「擺盪在藝術家與領導者雙重身份（分）之間的侯俊明是焦慮的」。這點前後之對比確實相當明顯。然而，若說「沈浮於藝術市場上的藝術家形象仍然輪廓模糊」<sup>9</sup>，則似乎有待商榷。因為，至少在 2007 年 10 月至 12 月 15 日通信結束這段期間，侯俊明筆下的藝術家形象——亦即，他採取的書寫策略——其實是很清楚的：他是用一種「懺悔錄」的方式袒露他對藝術的「不純」之念，坦白說出他其實很在意市場、很在乎名利。甚至刻意說自己「墮落」了：

如果套用國民黨對民進黨執政的評論，說民進黨墮落了，那我在一般藝術愛好者的眼中，應該也算是墮落得很嚴重的藝術家吧！因為我今天看到了佳仕得秋拍小冊，我感覺「熱血沸騰」，可以看到這麼多東亞、南亞的好作品齊聚一堂，我一定要去香港看看這些好作品。

<sup>9</sup> 見侯俊明，《侯俊明的復活宣言》，嘉義市，嘉義市政府文化局，2009 年，頁 13-14。

這應該是一個不能說的祕密嗎？其實，我從來就沒有想要當一個窮苦潦倒的藝術家。立擘（按：指友人藝術家張立擘）對藝術是有憧憬的，他以及他眾多的朋友們也都認為窮苦潦倒的藝術家才是真正的藝術家，但在幾年前初識立擘之時，我就常跟他講我是立志要當一個「商業藝術家」的，但他以為我是在開玩笑。不，我是真的希望自己可以成為一個優秀的商業藝術家。當初製作版畫《極樂圖懺》、《搜神記》的時候，是有商業考量的。畫廊建議我製作版畫可以薄利多銷，讓喜歡我的作品的族群（和我同齡的中產階級）可以低價買我的作品，這樣我就可以有收入了。用版畫來養裝置作品。

當年我是為了生存，才開始做版畫的，不是為了要有學術地位，不是為了要進美術館。

其實，我不曾墮落，而是一直到今天，我才追求到墮落。熱血來了。  
(2007.11.3)

其實，侯俊明一直保有高度的自覺在寫《戰慄之箋》，裡頭的「墮落」藝術家事實上只是他刻意營造的形象之一。因為如果他真的是一個「商業藝術家」，只以追求金錢為念，那麼他反而應該要隱藏起心理的慾望，將之當作「不能說的祕密」，而不是坦然寫出來；或者即使寫了，也不會公開讓人知道。而且這則書信也有相矛盾之處：如其中提到「用版畫來養裝置作品」，其實亦表示當初創作市場接受度較低的裝置藝術作品是他的理想，只是需用較易售出的版畫來「養」。更何況《極樂圖懺》（1992）與《搜神記》（1993）的表現形式亦和版畫相宜（因為都是戲仿套用詩籤或善書的版印格式），「薄利多銷」肯定不是決定性的因素。可見侯俊明這裡確實是故意把自己的「墮落」講得言過其實，目的是一方面突顯每個人都會有追求名利的慾望，包括藝術家在內，進而在信中刻意加以暴露，強化「懺悔錄」式的真實效果，另一方面也讓《戰慄之箋》裡進行自我剖白的藝術家的性格，更具複雜性與深度，在敘事上亦更有周折，使其彷彿在「出運」後似乎有走向「墮落」的可能，讓讀信的人（包括我們這些讀者）從開始時為他的「戰慄」而同情，而後為他的「出運」而欣慰，至此還為他「墮落」的可能性而捏一把冷汗，擔憂他將來的走向，而且同時仍繼續認同他，或至少理解他。其後，為更強化其「墮落性」，他亦再次揭露內心長久以來對藝術的非分之想，甚至不惜貶低自己，稱自己為「賤人」：

我其實是一個賤人。

從小到大都沒有把藝術當成高尚的活動。

國中的時候因為知道藝術家可以正大光明的看裸女，不用偷偷摸摸的躲在廁所看黃色書刊，而決定當個藝術家。

大學畢業後，把藝術當做是武器攻擊社會。感情失落時，就把藝術當藥物來使用。現在則拿藝術來獲利。

我真的想不通。當我為一個特定的目的而創作時，會因為對象不同而影響創作的「本質」嗎？當我為美術館、為藝評人做作品時，那作品的自主性、純度就會高於我為收藏家做的作品嗎？不。

又，那些唯我獨尊、只管取悅自己的人為什麼會比願意去取悅他人的人更高尚？不。（按：最末一段換用藍色原子筆書寫）（2007.10.20）（圖8）

又是一個看似偶然而營造的對位：信紙底圖正好寫著「要被了解」。這或許亦真正揭示侯俊明創作的動機，即「要被了解」，想要與人溝通、與人對話，而非純粹「為藝術而藝術」，或只為「取悅自己」而已。因此，這裡的自貶「賤人」之語，其實只是一種誇張的說法，或者也可以視為道德意識的一番自省或自我的內在對話：這就好像是代表追求純藝術的天使（超我 *superego*）在訓斥「現在拿藝術來獲利」的侯俊明（自我 *ego*），罵他「你這樣做是個『賤人』」，「你不能『墮落』下去」，而旁邊代表慾望的魔鬼（本我 *id*）則回嘴說，「那些唯我獨尊、只管取悅自己的人真的會比較高尚嗎？」，「才不吧」。這個想像的場景，或許有點卡通化，但應該沒有太過失真，因為這則書信中就有很多自問自答的對話，顯示其內在亦有多重的「我」在相互對話著。只是，在書寫的過程，有時或出於無意識的自我防衛，或出於書寫的策略，而特別突顯某個面向的形象（即「戴上假面」），事實上其內在自我的對話一直都存在著。而且，不只在書信裡，對話這個因素很重要（其實寫信就是在紙上與他人對話），在侯俊明的藝術創作中，「要被了解」，要透過作品跟別人對話，也是非常重要的因素，甚至可視為他創作的原點：

以前我對藝術有個誤解，以為藝術家只要創出自己的風格，之後就可以高枕無憂，不用像其他的行業要因為科技的進步而要不斷更新設備、學習新的技術、改變經營策略。例如照相館就因為技術的翻新而每隔幾年就要有大轉變，從手工暗房洗黑白照片到機器快速彩色沖印到現在要數位化。一波又一波淘汰得很快。

而我以為藝術是超越時間、超越技術，為純粹個人化的表現，所以只要認真表現自己就一切 OK，沒有所謂「在時代的巨輪下被淘汰」的問題。

但我現在覺得問題似乎不是如此。

畢竟創作是一種「對話」。創作雖不用去趕潮流、去討好、附和他人，但既是「對話」就得考慮我講的內容、我傳遞的訊息，是不是能有效的傳遞出去，夠不夠有趣、夠不夠有說服力，使這對話是有意義的、可豐富擴大彼此的生命經驗。而這一切都需要藝術家對他所處的時代敏感。以朱銘為例。朱銘的〈太極〉在那個時代為我們打開了一個新的視覺經驗。但他近期的〈閱兵〉並沒有為我們帶來新的思考與感動。就「對話」而言，顯然是失敗的。(2007.2.5) (按：粗體字標示為引用時所加) (圖9)

這裡的說明其實已經夠清楚了。對話不僅意味著藝術家不是只為「取悅自己」而創作，他要面向他者「傳遞訊息」，且要考慮傳達方式的適宜性(「夠不夠有趣」、「夠不夠有說服力」)，並且也要「對他所處時代敏感」，即聆聽他者的話語，這才是真正的「對話」，而非「獨白」，從而「豐富擴大彼此的生命經驗」。有趣的是，這張信紙的底圖上寫著「家」，似乎告誡藝術家有「家」，有自己創出的風格作為原點固然很好，但人不能永遠固守在自己的家中，總要走出來看看外在的世界，看看他者的生活是如何過的，且評估別種創作方式的可行性。這也是為什麼侯俊明不是只有以自己的生活為主題的創作(雖說他這方面的創作也有其對話性)，也常以社會議題為題材：

我是個相當欠社會性的創作者，極易陷溺於自我情慾的自哀自憐之中。所以從社會事件中加以取材，或接受特定主題的委託創作，都可以幫助我從陝隘的、封閉的自我世界中暫時把目光移向他人。一方面，它豐富了我思考創作的面向。二方面，在條件的限制中反而能激發我更多的創造力。

(2007.4.18 凌晨 2:00)

侯俊明這裡的思考，其實不僅止於藝術市場或創作方式而已，而且亦包含對藝術家在社會上的地位問題：

古早的藝術家身份(分)是與巫師結合一體的。那些巫師在儀式中要會唱唱跳跳、會畫符。圖像的使用是有其神秘力量的。除煞鎮邪、召喚集體記憶。

後來藝術家變成擁有技術的工匠，為宮廷御用。

後來藝術家與文人合一。舞文弄墨，藝術成了個人抒情。

後來藝術家與教師合一。安穩在教學體系裡，脫離了現實紛擾，藝術創作變成是清高風雅的活動。不能有商業的色彩，那太低俗了，有礙風骨形象。

到了當代，理想的藝術家形象應該就是一個企業家。任何一個成功的藝術家，他本身就是一個龐大的事業體。有此規模，才可被稱是天王。(2007.8.7午)

固然，侯俊明這裡的說法是有些簡化，放在藝術史上未必完全成立，但是卻點出「藝術家」這種身分的特殊性與歷史性，即藝術家的獨立性（或者說是相對獨立性）其實是現代的產物。甚至可以說，從前存在的僅是具有圖繪能力的巫師、工匠或文人而已，一個人能以藝術家為職業、為身分生活於社會上，其實是相當晚近的事。以藝術為業，其前提正是藝術市場的成立。正如阿多諾(T. W. Adorno)所言：「藝術只有存在於資產階級社會之中，才有可能成為一個獨立的領域。……偉大的藝術品都是沒有目的的，因而也是以匿名的市場為基礎的。」<sup>10</sup> 所以，在《戰慄之箋》裡的侯俊明才要如此在意市場，想要成為「企業家」，但另一方面又多少有些「良心不安」，自貶為「賤人」。這裡的矛盾不只是源自他個人內心的道德意識，毋寧歸因於歷史發展的矛盾，藝術與社會的根本矛盾。他其實是以內在的多重自我的戲劇性對話來突顯既存的本質性矛盾。是以，在最後一封信中，他只能以誇張但也有點虛張的語氣，期許自己是「遊戲規則的訂定者」、「既有規範之上的創造者」：

真正的大師是遊戲規則的訂定者。不管是從創作本身來談或是就市場的操作而言。不管是印象派、立體派、後現代……無不讓人瞠目結舌，原來藝術也可以這樣搞。所謂創新不就是在打破舊規則嗎！

忘了是那一位大陸藝術家說的「重複就是力量」，這就是大陸當代藝術在上一波帶給學院的撼動——周春芽的狗、岳敏君的笑臉、張曉剛的沙隆巴斯。重複再重複又重複。大家爭著罵也爭著買。

村上隆也是一位新遊戲的製定者。我非常不喜歡他的作品，但從遊戲的製訂者來說，我不得不佩服他們，說他們是大師。他們不會受限於既有的市場規則，他們不跟隨市場，他們是市場的創造者。

陳兄，請記得，我們是創造者，我們是既有規範之上的創造者，我們要讓人睜大眼睛：原來要這樣玩才對！（2007.12.15）

#### 四、作為藝術品的手稿

《戰慄之箋》首先當然確實是一批書箋，但為何侯俊明要使用試印的版畫當

<sup>10</sup> 阿多諾，《啟蒙辯證法》，上海，上海人民出版社，2003年，頁175。

作信紙？據他自己說：「之所以用《枕邊記》印壞掉的版畫，一方面是資源回收再利用現成的紙張，另一方面也有想到在版畫的圖文上面寫東西，來製造併置對比的效果。」<sup>11</sup> 觀察這批書信，有些確實具有對比的效果，例如 2007 年 7 月 15 日的書信（圖 10），原本《枕邊記》版畫上面印有「空虛」二字，但侯俊明卻敘說他在中國蘇州西湖的旅遊感想，而且感覺他似乎頗怡然自得，縱使稱不上十分充實，至少全無空虛之感。並且他還畫上與原《枕邊記》相似臉孔之人，在水面上自在漂浮游動，背景還有一有蓬扁舟，足見他頗有遊興：

類似例子還有，如上述寫在「操縱者」、「要被了解」和「家」上面的書信，也具相似「併置對比」的對位效果。但除了「併置對比」的對位效果與諧趣效果以外，侯俊明這樣做是否還有更深刻的藝術表達上的理由？侯俊明曾說：「在寫信箋時，一方面是寫給收信人，所以是私密的，但另一方面確實也有預想到將來發表的可能性，所以有些話沒有說的太直接。但也有失控的時候，寫的時候沒有想太多。」<sup>12</sup> 可見在下筆的時候，侯俊明的確有設想到將來可能要發表。揆諸侯俊明在 2009 年嘉義市文化局以「復活宣言」之名展示這批手寫的書信，即表示在他的構想下，《戰慄之箋》一方面既是以手稿的形態面向觀者，宣告他「重出畫壇」（儘管他並未真正退隱過）的「復活」，另一方面也是以藝術品的面貌出現在我們眼前，展現一個藝術家如何在書信中剖白他的矛盾與掙扎，並戰慄於「第二次高峰」後的自我挑戰，以及思考如何回應藝術市場。使用本應作廢的試印版畫來書寫，則既可加強手稿的真實性與視覺效果（這是我用我的舊作來寫的書信），又能拉開距離——或說產生疏離效果——讓觀者用審美的眼光來看待作為藝術品的《戰慄之箋》（這是舊作上的新作）。以比喻來說，使用原有的《枕邊記》來覆寫就像是搭建一個舞台，然後在這個舞台上面上演一齣藝術家由戰慄終而復活的戲碼。而前述侯俊明所顯露之內在多重的自我的相互對話，就如同在此舞台上戴上假面來演出戲劇，只是這些角色都是由同一個演員分身扮演。

而且，侯俊明選擇以《枕邊記》（2009）的試印版畫來覆寫書信，亦別有深意。他曾說：「在創作《枕邊記》的時候，是我生命中比較低潮的階段，但在寫《戰慄之箋》之時，算是比較順遂、往上走的時候，所以也有點從高看低來看過去的生命。」<sup>13</sup> 換言之，這是現在的我看過去的我。隨著生命經驗的累積，不同階段的「我」亦會同時共存於主體之中，只是主體未必有明確的自覺。《戰慄

<sup>11</sup> 筆者與侯俊明的訪談，同註 5。

<sup>12</sup> 同前註。

<sup>13</sup> 同註 11。



之箋》以舊作為底發展新作，亦如同人生生命經驗之層層堆疊。

《戰慄之箋》雖確確實實是侯俊明的手稿，其中並無憑空捏造的虛構之處，但多少有其未明說或有所保留之餘地，或相對刻意突顯乃至誇張的成份，因而具有相當程度的戲劇性，甚至可當成一部「藝術家小說」來閱讀。尤其當中主角「出運」後，站在「第二次高峰」戰戰兢兢，乃至危危顛顛的心境，刻劃得的確十分深刻。再加上侯俊明刻意選用試印版畫作為信紙，以及看似隨性之手跡，都加強了真實性的效果，讓觀者看到此份手稿，彷彿能直視藝術家赤裸裸的內心世界。是以，假若將來出版打印的文字版，讀者將其當作自傳式的書信散文或具有戲劇性的敘事小說來閱讀，都未嘗不可；但如果配上原手稿圖樣來看，則效果更有不同。除了擬真效果更強以外，更可在文學性上增添藝術性。這裡所謂的藝術性，不是指其手跡的書法藝術性，或以圖配文的裝飾性，而是說觀看者可意識到這是藝術家在其舊作上覆寫的「創作」，從而審視其中的對話性，即藝術家回顧過往創作和心路歷程的省思，以及內在的反思對話（當然還有自我與他者的對話）。舊作與信文之間的「併置對比」效果，更能明確化此種審美距離。準此，我們或許也可以這麼說，《戰慄之箋》內文的懺悔錄式告白，以及作為手稿形態的表現形式，雖營造出更加擬真的效果，但舊圖（包括原圖上面的文字）與新文之間的對比，以及偶爾出現的誇張語氣，卻「顛覆」或說「解構」了其真實性，讓形構出的主體形象產生裂解、分化，從而使我們認識到主體的非同一性。

巴赫汀（M. M. Bakhtin）曾說：「一切內在的東西都不能自足，它要轉向外  
部，它要對話；每一內在的感受都處在邊界上，都與他人相遇。……存在就意味  
著交際。……一個意識是 *contradictio in adjecto*（矛盾的形容語）。意識本質上  
是複數的。」<sup>14</sup> 侯俊明的《戰慄之箋》正體現出存在於對話網絡中的主體，其  
根本上的非內在自足性，以及主體意識本身所具有的「複數性」。而且，不論信  
文內容，或者書信本身的構思與再現策略，都隱含著對他人反映的預期，而有著  
複雜的對話性思考。如果說侯俊明的創作確實有其批判性，其批判意義絕不僅在  
於指出人有慾望或私密的一面（這並非特殊創見），而是使我們思考主體意識因  
對話而有的多重複雜性。在信中，侯俊明即用略為戲謔的口氣說：

在我們一生當中，我們有可能在不同階段扮演不同的角色，也有可能同時  
就要扮演很多不同的角色。就像大多數的母親，一會兒是慈母手中線，細

<sup>14</sup> 見巴赫汀，〈關於杜斯妥也夫斯基一書的修訂〉，《巴赫金全集·第五卷》，石家莊，河北教育出版社，1998年，頁379。

緻的照顧著小孩，一會兒又是狠心的暴君，在某些時刻則又是一個紅杏出牆的敗德者。

我可以是一個藝術家，也可以是一個企業家。當然，我也可以是一個清潔工，一個會玩的父親，一個多情的歐吉桑。可以組織詐騙集團，也可以挺身支持弱勢者。

一個真正的當代藝術家，是個「玩家」。所謂玩家是他超越了一般所認定的玩法，玩出了他自己的一套。(2007.10.29 深夜)

正如這位「玩家」侯俊明所言，就歷時的觀點，人生不同階段很可能有不同角色；就共時的觀點，面對不同的社會脈絡，一個人在家庭、在職場或在其他場合，自然有不同角色要扮演。而若歷時與共時雙軸併陳，一個人可能有的角色更是多樣，且不論以精神分析的理論而言，人自身的內在心理亦有多重的「我」共存。只是我們仍習於以一定的「面具」面對多數人，整合這多樣的角色，以符合社會期待。而侯俊明自己，也曾以離經叛道的六腳侯氏作為其藝術家形象，其後他還有「變相王子」、「米朵之父」與「阿明哥」等角色（以上皆為其 2007 年發表之《侯氏八傳》中個別作品的名稱），演化出諸種藝術家形象。這種在「另一種身分」的面具下「解放自己」的創作方式，自然也涉及侯俊明的複數主體觀，以及他慣以虛擬主體向社會發聲的特殊對話美學。《戰慄之箋》裡的藝術家亦為一種面具，而且在面具下，更有著多重的聲音與面貌。

## 五、從戰慄到復活的生命藝術

陳兄：

我目前在台中做心理治療，自費，每次一仟二百元。女治療師。但我考慮再找另外的治療師，靜和醫院的院長，男性。只是不曉得他願不願意收我。我在家裡不敢和太太講話，而在治療室要對另一個女性講話，也無法放心講話。

再婚後這幾年，我幾乎沒有人可以講內心的困擾、痛苦。

男性朋友就是開開玩笑，大家輕鬆一下。

女性朋友，為了避免誤解，我就不再有密切的互動。

太太，顯然也不適合講內心話。會被批判。

所以我就一直寫信給陳兄，不是要陳兄當做是垃圾筒，而是「資源回收站」。

所謂「資源回收站」，是說一處有能力把一般認定的廢棄物轉化為有用物資的地方。我的負面訊息在講給陳兄的過程中，都要被轉化為創作的動力、原料。

但願如此。(2006.12.31)(圖1)

在《戰慄之箋》之中，最顯眼的自然是站在「第二次高峰」卻不禁戰慄的藝術家侯俊明了。為克服戰慄的焦慮感，因此他必須找個信任的朋友，一個能擔當理想中的「贊助人」、「庇護者」(patron)一般角色的人，向他傾訴內心的苦悶。陳緯一這位「貴人」自然就是最合適的人選、最理想化的「資源回收站」(侯俊明私下即說過，這位蒐藏家在他心目中幾近於藝術史上的庇護贊助人的地位)。而且，就像侯俊明這裡所說的，不是只把說話的對象當作「垃圾桶」，傾倒無人能訴說的內心話而已，而是要「轉化為創作的動力、原料」。「動力」，是因為說出心中的鬱結，自然更能奮力創作；「原料」，不僅意謂與其討論構思，進而投入實際創作，亦是指對話也能成為創作的養分，因為書寫時必要的反思可以幫助侯俊明釐清他的自我定位，從而找到下一步要走的路：

不曉得陳兄是不是能了解這個狀況，不管我在寫給你的信裡把我自己描述得有多不如意、不健康，有多麼痛苦、焦慮、沮喪，它們是真的。但也已經過去了。至少，在我寫信給你的這當刻。如果我人太慌亂、太低潮是連寫信都不會寫的，是我狀況「佳」的狀況下才能寫信給你。而且寫了信給你讓我更佳。

所以，我的意思是說，不要因為我說了什麼負面的訊息而擔心我。這樣我會不敢再說。這樣我就沒有人可以說這些了。

以前我獨居的時候，連院子的鐵門都會上鎖，房東有時候就會站在牆外的水溝上探頭，看我是不是死在裡面了。

這種把自己封閉起來的歲月已熬過了。(2007.2.12 凌晨 6:30)

先前侯俊明即曾出版過一本書信集《36歲求愛遺書》，其中包含有他所繪的曼陀羅塗鴉與102封寫給前妻的信。類似於此，這部《戰慄之箋》其實亦只有侯俊明單方所寫之信件，而無對方的回信(雖如前述，陳緯一幾乎每天都和侯俊明通電話，但並未正式提筆寫回信)。在離婚前後寫的《36歲求愛遺書》，侯俊明很清楚寫的信不會有回應，但他還是寫了，表明這些書信實際上是寫給真實存在(過)的虛擬對象(即存在於他心目中且對他猶有影響的「妻子」)。至於《戰慄之箋》則是寫給「庇護者」看的，侯俊明因而在信中對這位耐心的聆聽者(實則

亦帶有若干虛構性的理想化他者)傾訴他的戰慄心境，從而獲得「更佳」的狀況。就此而言，《戰慄之箋》的書寫不僅是一種投入創作前的日常儀式，從長遠的角度來看，亦是使自己突破「封閉」，邁向「復活」的生命書寫：

我好像又活過來。在三十七歲死掉的侯俊明又活過來了。好像又被神靈附身，要起乩了。

內在充滿了動能，外在也經常被日常發生的事所感動。

這半年多來，每一天都被陳兄強力加持，我又活過來了，這在我的生命中是個大意外。(2007.1.21)

此處所謂「又活過來」(復活)，一方面既指侯俊明歷經人生的低潮，一度甚至想要放棄創作，而後受到拍賣市場的肯定，再次重生復出；另一方面也意指當他登上「第二次高峰」後，儘管內心承受極大壓力，且在意藝術市場變化，但在書寫及持續創作的療癒作用下，終能克服戰慄心境，推出新作，真正完成生命的蛻變。以《戰慄之箋》當作「復活宣言」，正有此雙重意涵。且如前述的分析，作為一種生命書寫，侯俊明的《戰慄之箋》至少有兩點特色：一是其中的高度反思性，侯俊明寫作時常以自覺的態度(即便有時不太明顯)觀照自身片段段的諸種體驗，甚至是用藝術家的角度在觀察自己的生活，不斷反芻其心理意義，從而將之轉化為創作的素材；再者，此種反思的寫作亦呈現出內在多重自我的對話性，即便是書信的收信人，亦甚至可被視為主體的投射或一種轉移。因此，「復活」作用的達成，至少有以下三種因素：一、如同進行一種行動藝術一般的持續不斷書寫；二、以反思面對過往的生命經驗；三、當下亦以反思面對生活，甚至將自己的生命當成藝術作品一樣地進行創造。最後一點，對侯俊明來說，或許亦正是最重要的體悟：

昨日有一篇報導，談「記錄片」，引述了英國記錄之父葛里遜 1920 年對記錄片所下的定義「記錄片是對真實的創造性處理」。

我想，不只是記錄片要對真實的人生、真實的問題、真實的現象做創造性的處理。

活著，要光采的活著，本來也就需要對發生的任何事件做「創造性的處理」。陳兄能有今日事業的成就必然也是不斷創造性的處理所遭遇的每一件事的。

不管是別人對你的反彈或對合作畫廊的反對，我除了信任你之外，也格外期待陳兄能對此現象做創造性的回應。畢竟台灣太小了，市場小、資源少，

雖然眼光、格局要大，要往國外發展，但文化產業要從自己的生活、土地出發，最終也還是要落實在自己的土地上。台灣的人脈、台灣的市場不能因為要跑國際，而被輕忽、被放棄。只是要更精緻的控管。而且，「每個政治人物都有黑底」，沒有純潔無瑕的人。只能就現有的資源，在這些願意、能夠幫助我的資源之中，做好整合。而這需要陳兄「創造性的處理」。我們自己可以不被閒言閒語所干擾，但在媒體行銷的年代，我們卻需要對流言有所回應，創造性的營造品牌形象。(2007.8.28 晨 8:00)

用「創造性的處理」的態度面對人生，或許即為侯俊明用以協調統御內在自我的多面性的生活方式，且亦為他將生命經驗轉化為作品的創作方式。《36 歲求愛遺書》即是將結束的婚姻關係化作虛擬之遺書——之所以稱作「虛擬」，並非意謂其中之苦痛是無中生有，而是因為侯俊明並未真的尋死，反而將之轉為生命與藝術之「創造性的處理」，從而告別過去，讓從前痛苦的我就此死去。侯俊明 37 歲那年發表的《以腹行走——侯俊明的死亡儀式》(2000)，亦有同樣之用意——從「遺書」到「死亡儀式」，可見他確實「死意」很堅決，想要藉著創作完全擺脫過往，重新開創新的自我。

《以腹行走》展出的是侯俊明生命低潮階段所作的隨筆式圖畫與手記，不過他卻將這些作品置於一個個的木盒中(圖 12)，並把木盒放在直立木架上，以螺旋的方式排列(圖 13)，彷彿暗示其內心之幽微。因此這場展覽亦像是一件大型裝置藝術，把 37 歲的侯俊明以「創造性的處理」方式予以獻祭(故展場入口處即佈置一張侯俊明的大型照片，或可比擬為「死亡儀式」中的「遺照」；見圖 14)，從而期望 37 歲之後的侯俊明能在這場死亡儀式中重生。至於《枕邊記》則是將《以腹行走》中出現過圖畫，再加以發展而做出的版畫，故可謂創造性的處理後的圖像的再次創造性的處理。就此而言，這些作品並非單純的是他生命中重大事件和感受的紀錄而已，其中自有其「對真實的創造性處理」，因為其中都可看出他以後設的方式，對自己生命的真實感受進行反思，以作為藝術家的我看著實際生活中的痛苦的我，從而轉化成深刻的生命藝術。

不過，不論是《36 歲求愛遺書》、《以腹行走》或《枕邊記》，儘管確實將苦痛的生命經驗加以創造性的處理，變成藝術品，並展現出重生的希望，但三者的主題與創造過程都仍帶著悲劇性的色彩，真正的新生似乎還未降臨。幸而——就像在古希臘的戲劇文化中一樣，當連演三部悲劇之後，總要以一部喜劇收場——侯俊明以自己為主角的悲劇三部曲落幕後，登台的是一齣假面喜劇《戰慄之箋》。

以戲劇的讀法，我們或許亦可如是觀之。且一如據傳古希臘喜劇起源自慶祝酒神復活之祭典，《戰慄之箋》裡的藝術家雖然有掙扎、有疑惑還有戰慄，但侯俊明終能接受生命裡的一切挑戰，迎向「復活」，持續開展他的創作。



國立台灣美術館  
*National Taiwan Museum of Fine Arts*